

Hostinský lecteur de Herbart. Pluralisme méthodologique et pluralisme culturel ?

Céline Trautmann-Waller (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)

Pour citer cet article : Céline Trautmann-Waller « Hostinský lecteur de Herbart. Pluralisme méthodologique et pluralisme culturel ? », *Les enfants de Herbart, Des formalismes aux structuralismes en Europe centrale et orientale. Filiations, reniements, héritages* », ed. Xavier Galmiche, Formalisme esthétique en Europe centrale, formesth.com.

Otakar Hostinský (1847-1910) est une figure stratégique pour aborder le néo-herbartisme pragois, ou plus largement tchèque, notamment dans son rapport complexe à l'herbartisme autrichien. Les commentaires d'Hostinský concernant Herbart sont en effet presque toujours assortis de prises de position critiques à l'égard de la plus grande partie de l'Ecole herbartienne, et surtout à l'égard de Robert Zimmermann. Cette contribution se propose d'examiner de plus près la revendication d'Hostinský de livrer une esthétique herbartienne fidèle aux sources (*quellenmässig treu*) et authentique (*authentisch*), en insistant sur le statut complexe de l'abstraction dans ce contexte et sur le rapport que Hostinský établit entre formalisme et réalisme.

Plusieurs questions se posent en considérant cet ensemble. Qui s'intéresse à l'herbartisme, est régulièrement confronté à l'idée que ce dernier mène inéluctablement à un dogmatisme artistique ou à des perspectives très conventionnelles et classiques sur l'art, étrangères à toute forme de modernité artistique. Or avec Hostinský, nous avons certes un « enfant de Herbart » mais un herbartien dont les conceptions artistiques ne ressemblent guère à ce que l'on attendrait si l'on suit cette vision bien installée. Ce qui frappe tout d'abord, c'est le système de références dans lequel s'insère l'herbartisme de Hostinský : une psychologie et une psychophysique du son très modernes qui vont bien au-delà des perspectives esthétiques ouvertes par Herbart, des goûts musicaux différents de ceux de Herbart (Hostinský est un admirateur de Wagner), une esthétique qui se définit comme réaliste (Hostinský se réfère ici à Gottfried Semper). Il peut sembler que de par cet ensemble relativement cohérent, Hostinský est tout simplement un représentant

typique de son époque. Pourquoi dès lors rester si fidèle à Herbart ? Que trouve-t-il chez ce dernier d'irremplaçable ? Loin d'y voir le résultat d'un opportunisme, dû à l'influence considérable des herbartiens à Prague et à Vienne, cette contribution essaiera de montrer, premièrement que Hostinský cherche chez Herbart les fondements d'une théorie de la valeur qui lui paraît consubstantielle de l'esthétique, sans vouloir retomber dans une normativité spéculative et idéaliste, et deuxièmement que l'attachement de Hostinský à Herbart vient en partie du fait qu'il lui permet d'affronter « Vienne » sur un terrain partagé, ce qui fait qu'il force d'ailleurs parfois un peu le trait.

Après avoir montré comment Hostinský résiste à ce qu'il analyse comme une obsolescence programmée des esthétiques idéalistes, nous nous attacherons plus précisément aux rapports entre formalisme et réalisme. On peut se demander si, avec son interprétation réaliste du concept herbartien de « *Musterbegriff* », Hostinský a résolu le dialogue de sourds autour du rapport forme/contenu qui opposa dans les années 1860 le symbolisme de Vischer et le formalisme de Zimmermann.¹ Plus fidèle que Zimmermann à une certaine dimension fonctionnelle et pragmatico-communicationnelle de la philosophie de Herbart, Hostinský ouvre, avec ses développements sur la convention en musique, l'esthétique à des questions liées aux dimensions historique et sociologique de l'art.² La forme se relativise chez Hostinský et se voit marquée par une certaine contingence, chaque innovation dépendant en dernier ressort de la sanction par la communauté. En même temps, la forme, située à mi-chemin entre empirisme et spéculation, entre un trop peu d'abstraction et un trop plein, entre matérialisme et idéalisme, liberté et nécessité, offre un cadre suffisamment souple pour accueillir un certain pluralisme méthodologique, conjuguant les sciences de la nature avec la psychologie et cette dernière avec l'esthétique comme science de la valeur. Sa défense d'un « formalisme concret », par opposition au « formalisme abstrait » de Zimmermann,³ conduit Hostinský à repenser le rapport entre différentes sciences au sein de l'esthétique

¹ Voir Mildred Galland-Szymkowiak et Jacques-Olivier Bégot, « Robert Zimmermann (1824-1898). Présentation », in : Carole Maigné (éd.), *Formalisme esthétique. Prague, Vienne au XIXe siècle*, Paris, 2012, p. 107-114

² Voir Kurt Blaukopf, „Hostinsky Stellung zu Hanslick und Zimmermann“, in : du même, *Pioniere empiristischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie*, Vienne, 1995, p. 113-117.

³ Voir Carole Maigné, « Le formalisme concret d'Otakar Hostinský », in : in : C. Maigné et C. Trautmann-Waller (éds.), *Formalismes esthétiques et héritage herbartien : Vienne, Prague, Moscou*, Hildesheim/Zürich/New York, 2009, p. 121-140.

et le statut de la métaphysique par rapport à ces dernières. Hostinský paraît espérer que ce pluralisme méthodologique rende possible également un pluralisme culturel, ou du moins une émancipation tchèque au sens des nationalismes du XIXe siècle. Ceci le pousse à mettre en doute la validité des canons esthétiques traditionnels, notamment ceux du classicisme, tout en cherchant à ouvrir la voie à une modernité artistique tchèque conçue comme résistance « barbare » au classicisme et comme œuvre d'art totale.

Les débuts de Hostinský, ou comment résister à l'obsolescence programmée des esthétiques idéalistes ?

Avec *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik* (Leipzig, 1877), Hostinský s'oppose dès le départ à ce qu'on peut appeler une « fermeture » dans la lecture de Herbart. Et c'est avec une certaine dose de provocation⁴ qu'il entreprend dans ce livre de voir si les principes du formalisme esthétique, définis par Herbart et Zimmermann, et la théorie du Beau musical de Hanslick sont compatibles avec l'idée de l'union des arts telle que développée par Wagner dans sa théorie de l'œuvre d'art totale. Cette entreprise dénote chez lui, dès le début, le souci d'une modernité artistique et d'une théorie musicale et esthétique qui ne soit pas sans cesse dépassée et rendue caduque par la pratique. Alors qu'on reprochait précisément à Herbart une approche atomistique et une vision statique qui paraissaient faire fi de l'histoire ou du moins ne permettaient pas d'aborder les dynamiques constitutives de celle-ci, Hostinský essaie de penser l'évolution artistique et d'intégrer à son esthétique une historicité fondamentale de l'art et des arts.

On a donc dans cet essai, d'un côté une grande fidélité aux principes généraux du formalisme tels que développés par Herbart et Zimmermann, la défense de la théorie du Beau musical de Hanslick contre ses ennemis et la poursuite du projet d'une science de la musique (*Musikwissenschaft*) formaliste que Hanslick en avait tiré ; de l'autre de longs

⁴ Si l'on considère la réponse à Hostinský publiée en 1880 dans la revue *Politik* par Durdík, „Ueber das Gesamtkunstwerk als Kunstideal“, on verra aisément que le terme de provocation n'est pas exagéré.

développements sur les malentendus dans la définition du formalisme esthétique, avec notamment quelques retours sur le débat contenu/forme qui avait opposé Friedrich Theodor Vischer et Robert Zimmermann dans les années 1850/1860.⁵ Comme tous les formalistes, Hostinský récuse l'esthétique du sentiment (*Gefühlsästhetik*), mais il propose néanmoins d'intégrer l'ambiance (*Stimmung*, un terme qu'il dit emprunter au musicologue August Wilhelm Ambros, critique de Hanslick) dans la réflexion esthétique.⁶ S'il est attaché à l'idée de pureté de la forme, il ne pense pas non plus que cette dernière soit incompatible avec l'union des arts (*Kunstverein*). Cet aspect se relie à la question de l'évolution historique des arts, Hostinský s'intéressant par exemple aux pratiques artistiques des anciens Grecs et à la manière dont ceux-ci associaient musique, danse et poésie, pour justifier l'émergence d'une union des arts moderne qui, selon lui, se situera néanmoins nécessairement sur un autre plan. Dès le départ, il paraît donc définir la pureté de la forme, et plus largement le point de vue formel chargé de rendre justice à cette dernière, contrairement à la méthode adoptée par la majorité des formalistes, comme par exemple Hanslick.

Dans *Die Lehre von den musikalischen Klängen. Ein Beitrag zur ästhetischen Begründung der Harmonielehre* (Prague, 1879), Hostinský déclare vouloir utiliser les recherches les plus récentes concernant la psychologie du son, celles de Hermann Helmholtz, Ernst Mach, Arthur von Oettingen et Hugo Riemann, afin de déterminer un fondement psychologico-esthétique pour la théorie de l'harmonie.⁷ Exposant le plan de son ouvrage (1. Questions acoustiques préliminaires ; 2. Consonance et Dissonance ; 3. Théorie des accords), il explique qu'il a été conduit à renverser la hiérarchie et la chronologie habituelles des différents domaines de l'étude de la musique. Classiquement il aurait dû partir de l'étude des sonorités musicales, poursuivre avec le système tonal puis aboutir à l'harmonie. Mais son intention était de traiter des sonorités musicales (*musikalische Klänge*) en tant que telles, donc *sans tenir compte* d'un système tonal (*Tonsystem*) précis, historiquement advenu. La

⁵ Voir Lothar Schneider, « Realismus und formale Ästhetik. Die Auseinandersetzung zwischen Robert Zimmermann und Friedrich Theodor Vischer als poetologische Leitdifferenz im späten neunzehnten Jahrhundert », in : Andreas Hoeschen et Lothar Schneider (éds.), *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, Würzburg, 2001, p. 259-282.

⁶ *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik*, Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1877.

⁷ *Die Lehre von den musikalischen Klängen. Ein Beitrag zur ästhetischen Begründung der Harmonielehre*, Prag : Verlag von H. Dominicus, 1879.

théorie du système tonal devait donc être *précédée* par la théorie des sonorités musicales et plus spécifiquement des accords. Mais les voies d'une théorie des sons reposant sur des fondements physiques, physiologiques et psychologiques qui ont une valeur universelle, conduisent très loin selon lui, jusqu'au plus profond de la théorie de l'harmonie. Cette dernière est donc selon Hostinský bien plus indépendante de l'observation du système tonal et de la gamme qu'on ne le supposait généralement. S'il insiste avec une certaine ironie sur le fait que « l'étude des raisons de la satisfaction que nous fait éprouver la consonance peut se satisfaire d'un simple traitement psychologique sans qu'il soit nécessaire de frapper aux portes mystérieuses de la métaphysique », ⁸ l'harmonie fait désormais partie chez lui du domaine de la psycho-physiologie.

L'affinité (*Verwandtschaft*) des accords trouve ses racines non dans le système musical mais dans la nature acoustique des accords eux-mêmes. Hostinský explique ceci par les rapports étroits entre accoutumance (*Gewöhnung*) et consonance, dus au fait que la voix humaine est le modèle de toutes les sonorités instrumentales produites de manière artificielle, qui agissent à leur tour sur la sensibilité à l'affinité tonale.⁹ Les progrès dans la formation de l'audition musicale sont donc à envisager selon Hostinský sous l'angle du modèle herbartien de la densification (*Verdichtung*), ce qui n'est pas sans conséquence sur la pédagogie musicale.¹⁰

Tout comme Semper voyait dans les matériaux dont un peuple dispose l'origine des techniques qu'il développe, et dans celles-ci (et tout particulièrement dans le tressage et le tissage) l'origine des motifs ornementaux, Hostinský considère qu'« il faut reconnaître aux instruments, ou aux timbres des instruments qu'un peuple utilise, une influence non négligeable sur le développement de la sensibilité à l'affinité tonale. »¹¹ Il ne faudrait pas penser pour autant « que le degré d'admissibilité de l'impression sensorielle soit identique à la signification harmonique des intervalles, même si les deux évoluent en gros en

⁸ *Ibid.*, p. VI.

⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰ *Ibid.*, p. 57.

¹¹ „dass man den Instrumenten bzw. den Klangfarben der Instrumente, die ein Volk benutzt, einen nicht geringen Einfluss auf die Entwicklung des Sinnes für Tonverwandtschaft zuerkennen muss“, *Ibid.*, p. 60.

parallèle. »¹² C'est ce qui amène Hostinský à distinguer entre deux dimensions ou deux facteurs de l'harmonie :

- la phonicité (affinité) comme facteur esthétique de l'harmonie
- la tonicité (l'effet de la consonance sur les sens) comme facteur physiologique de l'harmonie

Cette dualité explique sans doute comment psychologie (voire psycho-physique) et esthétique peuvent collaborer selon Hostinský, mais aussi ce qui les distingue en dernier ressort pour lui. En musique, l'analyse proprement esthétique étudiera effectivement la phonicité, c'est-à-dire qu'elle situera son analyse par rapport au facteur proprement esthétique de l'harmonie. C'est également ce qui lui permettra, comme nous le verrons, d'intégrer une « valeur » que le facteur physiologique ne saurait fournir.

Loin d'établir un nouveau dualisme comme cela était reproché au transcendantalisme kantien (âme/corps, esprit/matière, nature/liberté), la perspective « réaliste » développée par Hostinský relève donc d'un parallélisme psycho-physique au sens de Fechner (qui assure aussi une certaine continuité entre corps et esprit ou du moins une relation fonctionnelle entre les deux), mais elle ne s'y limite pas et c'est bien en cela que Hostinský reste herbartien. La forme, telle que l'entend Hostinský, obéit à cette logique puisqu'elle n'est plus à entendre par opposition à / ou en lien avec la substance mais au sens d'une structuration fonctionnelle des éléments inscrite, lorsqu'il s'agit par exemple de la musique, dans les qualités physiques des sons eux-mêmes et entretenant une sorte de réciprocité avec celles-ci, dans une liberté relative sous-entendue par la notion de « choix » : « dès qu'on essaie de dériver les règles de l'affinité tonale, de la succession des accords, de la dissolution des dissonances, etc., de la constitution du système et de ses formes apparentes, au lieu de concevoir inversement le système comme simple incarnation des sonorités utilisées dans la pratique artistique, de sonorités qui ont été *choisies* [c'est moi qui souligne] précisément et seulement en raison de leurs relations harmoniques et de leur affinité, on court le risque d'être dépassé par les progrès quotidiens de la musique qui

¹² „dass der Grad der Annehmlichkeit des sinnlichen Eindruckes mit der harmonischen Bedeutung der Intervalle zu identifizieren, wenn auch Beides im Ganzen und Grossen parallel läuft“, *Ibid.*, p. 61.

conduisent toujours à un déploiement et un élargissement de plus en plus riche du système. »¹³

Seul ce *positionnement* de l'esthétique peut permettre selon Hostinský de résister à la fois à un pur matérialisme (qui rendrait impossible en dernier ressort toute perspective esthétique) et à une sorte d'obsolescence programmée des esthétiques idéalistes et des normes et règles établies par elles.

Formalisme et réalisme

D'un point de vue historique et biographique, il importe de noter que la publication des deux thèses d'Hostinský, respectivement en 1877 et en 1879, précède de peu la scission de l'université de Prague en une université allemande et une université tchèque, intervenue en 1882. Dès 1883, Hostinský est nommé professeur d'esthétique dans la nouvelle université tchèque, et c'est cette même année que paraît un de ses textes les plus longs et les plus élaborés sur la philosophie de Herbart : *O významu praktických ideí Herbartových pro všeobecnou estetiku* (Über die Bedeutung der praktischen Ideen Herbarts für die allgemeine Ästhetik). Il s'agit en fait de la version écrite (en allemand) d'une conférence tenue en tchèque en 1881 à la Société des sciences de Bohême, une conférence qui était autant une réponse à Durdík et à sa critique de 1880, qu'une revendication d'indépendance de l'Ecole herbartienne tchèque à l'égard de sa « grande sœur » viennoise.

Le texte sur Herbart s'ouvre par une attaque contre l'Ecole herbartienne : « Autant je suis convaincu que les fondements immuables d'une esthétique rationnelle ont déjà été posés par Herbart, autant je doute d'autre part que l'Ecole herbartienne se soit engagée dans la bonne voie pour parvenir au but. Il n'est pas question cependant de nier ou même d'amoindrir les mérites effectifs que cette Ecole, et Zimmermann certainement le

¹³ „Sobald man es versucht, die Regeln der Accordverwandtschaft und der Accordfolge, der Auflösung der Dissonanzen u.s.f. aus der Beschaffenheit des Systems und seiner Erscheinungsformen abzuleiten, statt umgekehrt das System als blossen theoretischen Inbegriff der in der Kunst praktisch angewandten, eben erst auf Grund ihrer harmonisch-verwandtschaftlichen Beziehungen ausgewählten Klänge aufzufassen, so läuft man Gefahr, durch die täglichen Fortschritte der Musik, die stets auf eine reichere Entfaltung und Erweiterung des Systems hinauslaufen, überholt zu werden.“, *Ibid.*, p. 131-132.

premier, a acquis dans le domaine de l'esthétique, notamment pour ce qui est d'une méthode de recherche raisonnée et rigoureusement objective (*sachlich*), étrangère à toute mystique et à toute *Schwärmerei*, lorsque, dans ce qui suit, les cinq formes élémentaires esthétiques qui correspondent aux idées pratiques de Herbart, sont envisagées comme une grille (*Schablone*) qui est en contradiction avec l'esprit de l'esthétique herbartienne. »¹⁴

Hostinský déplore que Herbart n'ait pas écrit une synthèse ou livré une mise au point réservée exclusivement à l'esthétique et que celle-ci soit traitée de manière dispersée et irrégulière dans son œuvre. C'est ce qui explique en partie selon lui que les membres de l'École herbartienne n'aient fait aucun pas en avant depuis Herbart, mais aient seulement solidifié les fondements des théories de Herbart, fondements qu'il résume ainsi :

- L'esthétique est une science totalement autonome, indépendante, à côté de la philosophie théorique.

- Ses recherches portent sur ce qui doit être et non ce qui est. Elle s'appuie pour cela sur des jugements esthétiques évidents, valables universellement, exprimant la satisfaction éprouvée devant la valeur des objets ou l'insatisfaction éprouvée devant leur absence de valeur. Elle ne comprend pas seulement la philosophie du Beau et de l'art, mais aussi l'éthique ou la philosophie pratique.

- La satisfaction ou l'insatisfaction esthétique (*das ästhetische Wohlgefallen oder Missfallen*) est d'autre part liée à certains rapports déterminés et à certaines formes des objets sur lesquels porte le jugement, des rapports et des formes qui ont en eux-mêmes une certaine valeur ou absence de valeur, sans que l'on tienne compte de la qualité des parties de ce rapport pris individuellement, ou de la matérialité de la forme.

Selon Hostinský, Zimmermann a le mérite d'avoir exposé ces principes plus clairement que ne l'avait fait Herbart lui-même. Mais si l'on se demande quels développements Zimmermann et les autres membres de l'École herbartienne ont apportés depuis lors aux

¹⁴ „So sehr ich nämlich davon überzeugt bin, dass unverrückbare Fundamente einer rationellen Ästhetik durch Herbart bereits gelegt worden sind, ebenso sehr muss ich andererseits bezweifeln, dass die Schule Herbart's den richtigen Weg eingeschlagen hat, um an's Ziel zu gelangen. Die thatsächlichen Verdienste aber, welche sich diese Schule, vor Allen freilich Zimmermann, um die Ästhetik namentlich in Bezug auf eine besonnene streng sachliche, jeglicher Mystik und Schwärmerei abholde Forschungsmethode erworben hat, sollen keineswegs geleugnet oder auch nur verkleinert werden, wenn im Folgenden die den praktischen Ideen Herbarts entsprechende Fünffzahl der ästhetischen Elementarformen als eine Schablone hingestellt wird, die dem Geiste der Herbart'schen Ästhetik widerspricht.“, *Über die Bedeutung der praktischen Ideen Herbarts für die allgemeine Ästhetik*, Prag, 1883, préface, s.p.

principes de Herbart, on ne trouvera qu'un seul point : la dérivation des cinq idées pratiques en cinq formes esthétiques. Le tableau ci-dessous met en évidence cette extension, ou dérivation.

Idées pratiques

Formes esthétiques générales

la perfection

la grandeur

la liberté intérieure

le caractéristique

la bienveillance

la concordance (Einklang)

le Droit

l'exactitude

la rétribution et l'équité

l'équilibre

Dans la suite du texte, Hostinský essaie de prouver que cette dérivation de la philosophie pratique vers l'esthétique est illégitime parce qu'elle n'est pas fidèle à la philosophie de Herbart. Il commence par critiquer le fait que Zimmermann ait placé côte à côte les parties principales de l'esthétique, au lieu de les penser ensemble. Il lui reproche ensuite, en reprenant la description des écueils classiques de l'esthétique tels que décrits par Herbart lui-même – trop d'abstraction d'un côté, pas assez d'abstraction de l'autre -, premièrement un *abus* d'abstraction, car avec son interprétation et sa méthode Zimmermann aurait dépassé les limites du domaine régi par des principes, mais aussi deuxièmement un *manque* d'abstraction, dans la mesure où il confond les jugements esthétiques avec le plaisir et le déplaisir éprouvés devant un objet.¹⁵ Contre l'interprétation zimmermannienne, Hostinský va donc défendre une autre conception de l'esthétique herbartienne.

Tout d'abord il considère qu'aux conceptions de Herbart « correspond mieux une esthétique générale dans laquelle les idées pratiques constituent un groupe indépendant, à côté des rapports des sonorités musicales et des couleurs, à côté des figures spatiales, des images et des formes de la poésie etc., sans que *le fait qu'elles soient au nombre de cinq* ne soit

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

appelé à servir de modèle, de grille (*Schablone*) pour *tous* les autres domaines. »¹⁶ Ensuite il estime qu'il faut s'aider d'analyses psychologiques, tout en tenant toutefois à s'opposer à un empirisme radical qui menacerait le caractère philosophique de l'esthétique. Ce dernier est attesté par l'immédiateté (*Unmittelbarkeit*) et la validité générale (*allgemeine Gültigkeit*) du jugement esthétique. C'est le jugement esthétique qui est le fondement le plus fiable de ce qu'il appelle « notre science », paraissant hésiter ici entre une définition de l'esthétique comme partie de la philosophie ou comme science autonome, et annonçant de ce point de vue la différentiation ultérieure entre esthétique et science de l'art (*Kunstwissenschaft*) opérée par exemple par Max Dessoir.¹⁷ Enfin, pour finir, il lui semble qu'il est trop tôt pour suivre une méthode inductive dans la recherche esthétique. Au stade où cette dernière se trouve, il conviendrait tout d'abord d'en fixer les éléments.

Poursuivant ensuite son examen critique de la théorie du formalisme propre à Zimmermann, Hostinský concède qu'il se pourrait que sa dérivation de la pratique vers l'esthétique soit juste, bien qu'elle ne soit pas fidèle à la philosophie de Herbart comme il estime l'avoir démontré. Toutefois, il n'en est rien selon lui. Premièrement, ni l'idée de bienveillance ni l'idée de liberté ne peuvent être mises en relation avec celle de caractéristique. Deuxièmement, cette extension ne fonctionne que pour un certain type de création artistique, qu'il qualifie d'idéaliste et dans lequel l'objet existe d'abord dans l'esprit de l'artiste, comme idée, avant d'être réalisé, matérialisé. Il insiste sur le fait que dans un autre type de création artistique, qu'on pourrait qualifier selon lui de réaliste, voire de naturaliste, le modèle (*Vorbild*) existe déjà, en tant qu'objet réel, avant sa copie (*Abbild*). Une représentation schématique permet d'illustrer cette opposition.

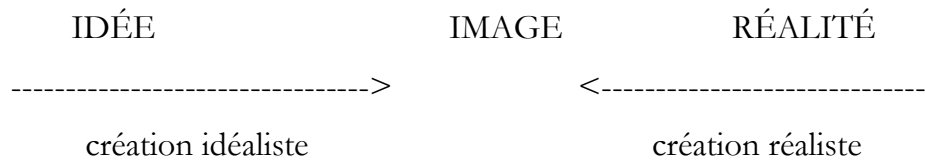
Type idéaliste : idée – réalisation – réalité

Type réaliste ou naturaliste : réalité – simple image de celle-ci

¹⁶ „Diesen [den Anschauungen Herbart's] würde eher eine allgemeine Ästhetik entsprechen, in der die praktischen Ideen neben den Verhältnissen der musikalischen Töne und der Farben, neben den räumlichen Gestalten und den Bildern und Formen der Poesie usw. eine selbstständige Gruppe bilden würden, ohne dass ihre Fünfzahl als Schablone für alle übrigen Gebiete gelten müsste.“, *Ibid.*, p. 10.

¹⁷ Voir Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen*, Berlin, 1906.

Ce que Hostinský appelle « image » se situe donc au milieu, entre idée et réalité « pleine » (*volle Realität*).



Lorsqu'il s'agit d'étudier l'idée du caractéristique, Hostinský joue avec les composés du terme « image » (*Bild*), à savoir « modèle » (*Vorbild*) et « copie » (*Abbild*), et en vient à dire que seule la copie d'un modèle quelconque, donc seule l'image d'un original peut être caractéristique. Se demandant comment une représentation (*Vorstellung*) devient une image (*Bild*), il considère qu'il ne suffit pas qu'elle possède des traits *en moins* par rapport à une autre représentation, donc par rapport à son modèle (*Vorbild*), pour dire que le modèle lui-même n'est pas réel mais constitue seulement une représentation. Il faut qu'il lui manque un trait (*Merkmal*) bien précis : la réalité. Hostinský ajoute qu'il s'agit ici de l'image en général, donc des conditions psychologiques générales du rapport esthétique. Il s'ensuit pour lui qu'on n'a pas le droit d'identifier les éléments esthétiques concrets qu'un domaine quelconque dans l'art, la nature ou la vie humaine nous propose, avec ces types esthétiques généraux abstraits auxquels l'on parvient seulement par la classification logique des éléments. Les concepts exemplaires (*Musterbegriffe*) que Hostinský identifie à ce niveau en s'appuyant sur Herbart, peuvent légitimement être considérés comme partie intégrante d'une réponse complexe au transcendantalisme kantien, recherchant un équilibre différent entre empirie et abstraction. Ni totalement matériels, ni totalement abstraits, ils incarnent peut-être par excellence ce « concret » que Hostinský cherche à saisir par son formalisme particulier. Ce « concret » ne peut lui-même être compris dans sa nature complexe que sous l'angle d'une idéalité du concret qui constitue plus largement la philosophie sous-jacente des arts décoratifs et de l'ornement au XIX^e siècle et de l'idée qu'on pourrait éduquer le peuple au moyen des qualités formelles de ceux-ci.¹⁸

¹⁸ Voir par exemple cette citation programmatique de Gottfried Semper : „Sammlungen und öffentliche Denkmale sind die wahren Lehrmeister eines freien Volkes. Sie sind nicht nur die Lehrer für praktische Übungen, sondern viel wichtiger noch für die Schule des öffentlichen Geschmacks.“, Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung*, Braunschweig, 1852.

Comme Hostinský le souligne, le principe de la *mimesis* (tout comme l'idée que l'art exprime quelque chose) était condamné par Herbart, qui refusait d'en faire le fondement de l'art, tout comme ce sera le cas chez Riegl chez qui l'on retrouve la tension entre empirisme psychologique et formalisme abstrait, mais aussi entre autonomie de l'évolution formelle et histoire de la culture plus englobante propres à Hostinský. Riegl pour sa part oppose à la *mimesis* l'idée d'une stylisation inhérente à tout art et d'un vouloir artistique (*Kunstwollen*). C'est sans doute cet antimimétisme qui permet de comprendre comment de manière assez paradoxale, ainsi que le souligne M. Grygar,¹⁹ ce réalisme particulier a pu ouvrir sur la question d'un art non figuratif et abstrait ou encore comment cette « image » évoquée par Hostinský, située entre idée et réalité, est aussi ce que saisit la photographie,²⁰ qui incarne par excellence la différence, en apparence insignifiante, entre une représentation et une image.

Hostinský poursuit ultérieurement sa réflexion sur le réalisme en art dans l'essai *O realismu uměleckém* [Du réalisme artistique] (1890/91),²¹ dans lequel la référence à Gottfried Semper et à son livre *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (I. 1861, II. 1863), est récurrente. Cette référence, soulignée également par Eva Bazgerová dans un mémoire soutenu en 2007 à l'université de Brno,²² est éclairante dans la mesure où, comme l'a montré Michael Podro,²³ Semper occupe lui-même une position très ambivalente et difficile à déterminer entre matérialisme et idéalisme, à tel point qu'on l'a tiré tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, sans rendre justice au fond de sa pensée. La formule, le « corps du style », proposée par Andrea Pinotti dans son livre sur Semper, Riegl et Wölfflin,²⁴ montre bien la conjonction

¹⁹ Voir sa contribution « L'art abstrait du point de vue de la sémiotique », www.formesth.com.

²⁰ Pour savoir comment Hostinský envisageait la photographie, il faudrait pouvoir disposer d'une traduction française de son texte « Fotografie a malířství » [Photographie et peinture] (1905), repris in : Miloš Jůzl (éd.), *Hostinského pojetí estetiky a filozofie dějin umění*, Prague, Université Charles, 1985, p. 528-533.

²¹ O. Hostinský, « Slovo o krasovědě » [Un mot sur l'esthétique], in : *Lumír*, 1876, repris in *Šest rozprav*, 1877, p. 1-18, et in : Dalibor Holub, Hana Hrzálová et Ludmila Lantová (éds.), *Studie a kritiky*, Československý spisovatel [Écrivain tchécoslovaque], Prague, 1974 ; texte traduit du tchèque par Petra James pour le projet FORMESTH.

²² Eva Bazgerová, *Několik poznámek k obecné teorii umění a estetice výtvarného umění Otakara Hostinského*, Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2007.

²³ Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven/Londres, 1982 ; traduction française : *Les historiens d'art*, Paris, 1998.

²⁴ Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile : storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milan, Mimesis, 2001.

entre formalisme abstrait et attention à la dimension matérielle de l'art dans une certaine tradition de l'étude des styles et pourrait s'appliquer de ce point de vue également au « formalisme concret » d'Hostinský.

Le formalisme comme pratique interdisciplinaire, ou comment saisir le concret ?

Après avoir ainsi déploré l'absence d'une Esthétique dans l'œuvre de Herbart et avoir critiqué les développements que lui donnent les membres de l'École herbartienne, Hostinský va poursuivre et proposer sa propre version de cette dernière dans l'anthologie qu'il publie en 1891, *Herbart's Aesthetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmässig dargestellt und erläutert*.

Dans l'introduction qui contient par ailleurs quelques développements biographiques concernant Herbart et sa relation aux arts, Hostinský expose le projet de l'ouvrage. Ce dernier propose ce qu'il qualifie d'« Ersatz » d'une esthétique herbartienne, un terme déjà utilisé dans le texte publié en 1883. Et, comme nous l'avons vu plus haut, il déclare vouloir proposer de cette dernière une version fidèle aux sources (*quellenmässig treu*) et authentique (*authentisch*).

Il distingue quatre textes essentiels pour comprendre l'esthétique de Herbart : *Über die ästhetische Darstellung der Welt (als das Hauptgeschäft der Erziehung)* (1804); *Allgemeine praktische Philosophie* (1808); *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* (1813); *Kurze Encyclopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten entworfen* (1831). Et c'est principalement dans ces textes, mais dans bien d'autres également, qu'il va « piocher » pour former, par une sorte de procédé de « collage » ou de montage de citations, les quatre parties de son livre : 1. La tâche de l'esthétique ; 2. La méthode de l'esthétique ; 3. Les principes de l'esthétique ; 4. Le Beau et ses éléments. Hostinský a déjà utilisé plusieurs fois cette répartition pour parler de l'esthétique de Herbart, ainsi dans son texte de 1876, *De l'esthétique*.²⁵

La tâche de l'esthétique (ou de ce qu'elle devrait être, mais n'est pas encore) consiste selon Hostinský dans l'établissement de principes esthétiques. Loin de chercher à définir, démontrer, déduire, ou encore à distinguer des genres artistiques ou à raisonner sur des œuvres d'art existantes, elle doit nous transposer dans la conception de l'ensemble des

²⁵ O. Hostinský, « Slovo o krasovědě », voir note 18.

rapports élémentaires qui, dans l'acte de représentation accompli, produisent satisfaction ou insatisfaction.²⁶ Le beau consiste en un nombre plus ou moins grand d'idées, et seule la manière de leur composition, les relations et rapports réciproques des idées, c'est-à-dire la forme de l'ensemble, et non pas la nature d'une idée individuelle, c'est-à-dire la substance, décident de la beauté ou non d'un objet de notre satisfaction ou déplaisir esthétiques. Il revient donc à l'esthétique moderne de décomposer les ensembles plus complexes en leurs éléments, tout en traçant les lois de la beauté dans les phénomènes les plus accessibles, c'est-à-dire les moins compliqués. Ces éléments esthétiques peuvent être uniquement les rapports, uniquement les formes, c'est-à-dire les formes les plus simples, élémentaires. Procéder de ces éléments aux phénomènes plus complexes et plus vastes est le but des futures recherches de l'esthétique.

Ces développements sur la tâche de l'esthétique contraignent Hostinský à préciser le rapport de cette dernière d'une part à la métaphysique, d'autre part à la psychologie, entendue comme science strictement empirique. Pour Hostinský, l'esthétique et la métaphysique sont deux domaines tout à fait séparés même si la métaphysique peut contribuer aux doctrines artistiques (*Kunstlehren*). Quant à la psychologie, son intervention peut gêner, car l'esthétique s'intéresse à l'objet et non au sujet comme la psychologie. Et pourtant, puisque l'esthétique souffre des erreurs d'une fausse psychologie qu'on y a portées, une meilleure esthétique ne pourra sans doute surgir que d'une meilleure psychologie qui écartera les erreurs anciennes.²⁷ Hostinský rappelle ici que Herbart conseillait ainsi, par exemple, dans son *Encyclopédie*, à celui qui se demande où chercher la véritable esthétique : « Il doit non seulement se tourner vers les analyses psychologiques mais il doit les entreprendre lui-même. Mais ces analyses ne consistent pas en réponses à des questions ineptes, comme par exemple : que font le sens, l'imagination, la raison, et le sentiment quand on perçoit la beauté ; pour celui qui, encore aujourd'hui, perd son temps avec de telles fables, la vérité restera cachée derrière la fable. Mais ce qu'il doit décomposer, ce sont les séries de représentations que l'œuvre d'art a tissées ensemble, et

²⁶ O. Hostinský, *Herbart's Aesthetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmässig dargestellt und erläutert*, Hambourg et Leipzig, 1891, p. 2.

²⁷ *Ibid.*, p. 13.

les étudier en partie individuellement, en partie dans leur intrication, jusqu'au moment où il trouve les éléments du beau et les conditions de ce dernier. »²⁸

Tous les objets esthétiques agissent sur le sentiment (*Gemüt*) mais si l'on n'a pas fait abstraction du subjectif, on cherchera dans les excitations produites les principes de l'esthétique et on les manquera. Car le Beau doit être objectuel (*gegenständlich*) ou objectif. Les deux écueils que l'esthétique doit donc éviter sont d'un côté un discours généraliste sur l'art sans référence à des couleurs des lignes, des sons etc., une confusion entre règles techniques et principes de l'esthétique, d'un côté trop d'abstraction, de l'autre pas assez. En effet, Herbart n'a pas seulement déterminé selon Hostinský une place particulière pour l'esthétique, hors de l'arène fatale des spéculations métaphysiques ; il a, de surcroît, esquissé l'unique chemin pouvant mener cette science vers son but. Cela signifie surtout que la méthode de l'esthétique doit se conformer à la particularité des principes de cette dernière et Herbart ajoute que l'on peut, avec beaucoup de précaution, « construire » (*konstruieren*) les rapports esthétiques intentionnellement et consciemment, car même si toutes les propositions se rapportent à des sons et à des couleurs réellement existantes dans leur matérialité, elles seraient les mêmes pour un esprit sans corps qu'elles le sont pour un humain doué de sens.²⁹ La méthode de l'esthétique ne peut donc être ni strictement spéculative, ni strictement empirique. Il n'existe d'ailleurs selon Herbart, comme Hostinský le rappelle ici, aucune science strictement empirique. Les empiristes veulent s'en tenir strictement aux œuvres disponibles dans l'art et la nature sans les rapporter à des concepts paradigmatiques (concepts-motifs) (*Musterbegriffe*) généraux. Il faut au contraire trouver un juste milieu entre empirisme et intuition mystique (*mystische Anschauung*).³⁰

Ces développements sur l'esthétique appellent une réflexion sur son rapport à d'autres sciences, humaines ou non. Poursuivant une certaine ambiguïté propre à Herbart, Hostinský dit ainsi de la physique qu'elle est l'ennemie de l'esthétique lorsqu'elle la rencontre, mais son amie lorsqu'elle lui prépare le terrain.³¹ Pour illustrer ce que les sciences de la nature, en particulier la physique et la physiologie, peuvent apporter à

²⁸ Johann Friedrich Herbart, *Sämtliche Werke*, éd. Hartenstein, vol. II, Leipzig, p. 115-116. Cité par Hostinský, *ibid.*, p. 18.

²⁹ *Ibid.*, p. 15.

³⁰ *Ibid.*, p. 18.

³¹ *Ibid.*, p. 12.

l'esthétique, il se réfère à l'exemple de Helmholtz. Selon lui, l'esthétique s'est montrée insolemment indifférente aux nouveaux progrès et aux résultats de la biologie. Ce n'est qu'au moment où Helmholtz (un biologiste et non pas un esthéticien, comme il le souligne), présenta dans son célèbre ouvrage *Sur les sentiments des tons*, plusieurs chapitres magistraux sur les fondements de la théorie de la musique, que les esthéticiens se réconcilièrent avec le fait que les sons musicaux soient composés. De même l'importance de Helmholtz et de son « optique physiologique » pour les arts plastiques, est inestimable selon Hostinský. Grâce à ces recherches, les interprétations symboliques et mythiques cèdent la place aux recherches physiologiques et psychologiques qui nous enseignent que c'est avant tout grâce aux mouvements des muscles (de l'œil ou de la main), que nous construisons nos images spatiales, et que ces constructions sont des processus mentaux assez complexes. Une recherche plus approfondie sur les muscles de l'œil et leurs fonctions est bien plus bénéfique que toute une série de spéculations ingénieuses sur un certain « sens mystique » de quelques formes spatiales.

Hostinský déplore la sous-estimation constante de toutes ces recherches portant sur l'aspect sensoriel du beau, c'est-à-dire sur les rapports de sons, de couleurs, de formes etc., à cause du voisinage avec le plaisir des sens. Le beau interfère profondément avec le monde matériel selon lui. En effet, ce n'est pas la substance seule qui décide de la valeur esthétique, mais également la forme de cette substance ; il ne s'agit donc pas de savoir de quel type sont les idées qui se composent dans une œuvre d'art, mais uniquement de savoir dans quels rapports esthétiques elles le font. Poser l'aspect spirituel d'une œuvre d'art comme plus « élevé », c'est-à-dire comme ayant plus de valeur que le côté plus « bas » des sens – cela, un pédagogue, un moraliste, même un historien de la culture peuvent certainement le faire – mais ce n'est pas la tâche de l'esthéticien. C'est justement la discipline s'attachant à l'étude des sens, c'est-à-dire au royaume des sons, des couleurs et des formes, qui mérite avant tout l'entière attention et le soin de l'esthéticien, car c'est uniquement cette discipline qui offre non seulement les énigmes les plus faciles et ainsi les plus accessibles à l'analyse psychologique, mais en même temps, grâce au lien étroit avec les sciences de la nature, également les fondements les plus fiables et solides. Ces

réflexions engageant en même temps sa conception et son consentement relatif à une esthétique expérimentale.³²

Pour ce qui est de l'histoire de l'art, Hostinský estime inutile de rappeler qu'on aurait tort de considérer l'esthétique comme rien d'autre qu'un ensemble de règles tirées directement de l'histoire de l'art. Cette dernière ne fournit à l'esthétique qu'un réservoir inépuisable des énigmes les plus variées et les intéressantes. Il est également tout à fait certain qu'un esthéticien peut faire usage de l'histoire de l'art mais uniquement de celle qui est véritablement générale, comparée. Aux études proprement historiques, il faudrait selon lui ajouter non seulement l'étude des activités artistiques des sauvages qui se trouvent sur des échelles variées de l'évolution, mais aussi l'observation des efforts artistiques des enfants. La question de l'évolution historique des arts, que Hostinský relie à la psychologie des peuples, rejoint ici celle du rôle des conventions dans la vie artistique. Elle permet en même temps à Hostinský de s'interroger, de manière sous-jacente, sur la place des Tchèques dans l'histoire de l'art et sur l'avenir qui s'ouvre à eux dans ce domaine.

Art et convention ou la défense des arts « barbares »

Si Herbart a pu reprocher à Kant de ne pas avoir compris la musique, Michael Podro a vu à l'œuvre dans la manière dont Herbart analyse l'interaction entre différentes représentations, un « modèle » ou un « paradigme musical ».³³ C'est également à travers ses analyses musicales que Hostinský a poussé le plus loin sa réflexion sur le caractère conventionnel de l'art.

Nous avons vu plus haut qu'il renversait la chronologie habituelle dans l'étude de la musique, pour ne plus partir de la gamme mais des qualités physiques des sons, ce qui n'exclut pas l'harmonie bien au contraire, et que l'on retrouvait ici chez Hostinský tout le

³² O. Hostinský, « O estetice experimentální » [Sur l'esthétique expérimentale], in : *Česká mysl* [La Pensée tchèque], 1900, p. 3-15 ; repris in : Dalibor Holub, Hana Hrzálová et Ludmila Lantová (éds.), *Studie a kritiky*, Československý spisovatel, Prague, 1974, p. 171-180 ; traduit du tchèque par Xavier Galmiche pour le projet FORMESTH.

³³ Michael Podro, *The Manifold in Perception. Theories of Art from Kant to Hildebrand*, Oxford University Press, 1972, p. 66 et 68.

problème de l'École de Semper accusée, notamment par Riegl, de défendre un certain matérialisme. Riegl insistait sur la conjonction, inévitable selon lui, entre le point de vue technique et matérialiste et un darwinisme associé à un « enthousiasme pour les origines spontanées et autochtones des divers arts nationaux ». ³⁴ C'est ce qui le conduisit à accentuer l'autonomie de l'art et des formes artistiques, à défendre une certaine idéalité du Beau, non pas au sens d'un contenu mais au sens où la forme, dans sa tension avec la matière et dans un rapport à la fois contraint et non contraint à cette dernière, établit une certaine distance par rapport à celle-ci, une distance qui en elle-même est idéalité, et ouvre un espace de jeu, de liberté.

Chez Hostinský cette problématique est reliée en aval à celle de la conventionnalité et de la relativité de la musique descriptive (*Tonmalerei*) et de la peinture d'atmosphère musicale (*Stimmungsmalerei*) : même dans le cas de sons naturels comme les aboiements, le tonnerre, les représentations de ceux qui produisent et de ceux qui reçoivent un son artistique se modifient historiquement et géographiquement. Et Hostinský en vient ainsi à évoquer un exemple de relativité artistique et d'incommensurabilité des langages artistiques, issu non du domaine musical mais du domaine pictural : « Oui, si l'on soumet brusquement une représentation graphique (*bildliche Darstellung*) pourvue de tous les moyens de la technique artistique moderne à une personne située au stade le plus inférieur de la formation artistique, cela n'aura comme conséquence rien moins qu'une compréhension immédiate de l'image et une satisfaction procurée par celle-ci. C'est un fait connu que la reconnaissance de représentations graphiques plates d'objets plastiques présente parfois des difficultés assez considérables au sauvage, et qu'elle échoue même assez fréquemment complètement. » ³⁵

Pour compenser ce relativisme, voire l'idée d'un arbitraire, Hostinský rappelle le fait qu'en musique « la frontière entre consonance et dissonance a bougé à différentes époques, mais

³⁴ Alois Riegl, *Stilfragen*, Berlin, 1893, p. XVI. Voir Céline Trautmann-Waller, « L'héritage herbartien et l'École viennoise de l'histoire de l'art : le cas d'Alois Riegl », in : C. Maigné et C. Trautmann-Waller (éds.), *Formalismes esthétiques et héritage herbartien : Vienne, Prague, Moscou*, Hildesheim/Zürich/New York, 2009, p. 101-121.

³⁵ „Ja, das plötzliche, unvermittelte Herantreten einer mit allen Mitteln moderner Kunsttechnik ausgestatteten bildlichen Darstellung an einen auf der untersten Stufe künstlerischer Bildung Stehenden wird nichts weniger als ein augenblickliches Verständnis des Bildes und Gefallen an demselben nothwendig zur Folge haben. Dass das Erkennen von flachen Darstellungen plastischer Objecte dem Wilden mitunter ziemliche Schwierigkeiten bereitet, nicht selten sogar ganz misslingt, ist ja bekannt.“, *Das Musikalisch-Schöne*, op. cit., p. 107.

elle ne l'a toujours fait que de manière à avancer selon l'ordre de la série donnée ci-dessus [octave, quinte, quarte, grande sixte, grande tierce, petite tierce, petite sixte]. »³⁶ Hostinský aboutit ainsi à une définition du Beau musical comme « recherche et découverte incessante de rapports harmoniques et mélodieux entre des sonorités isolées et des groupes complets, concomitants ou successifs. »³⁷

La conclusion plus générale de ces considérations est la suivante : « Les sonorités d'une œuvre sonore se développent les unes à partir des autres, comme les idées d'un poème, les situations d'un drame : elles n'obéissent ni à une nature invariable, à une nécessité mécanique, ni à un arbitraire sans frein, sachant que la première rendrait impossible la liberté de l'artiste, le deuxième le caractère raisonnable de son œuvre ; il se produit bien plutôt un choix libre au sein d'un cercle délimité par des rapports esthétiques objectivement donnés, en partie aussi historiquement conventionnels. »³⁸

Hostinský considère par conséquent que « ni les Gluckistes, ni les Piccinistes ne disparaîtront jamais » mais que dans ce genre de polémique il s'agira toujours de déterminer si l'artiste a le droit d'innover ou non.³⁹ Nous avons vu d'entrée de jeu que Hostinský essayait d'intégrer l'historicité de l'art à son esthétique, qu'il essayait de penser cette dernière. De manière semblable à ce qu'on peut observer chez les formalistes russes et aux séries qu'ils construisent (habitude, usure, lassitude / rupture, défamiliarisation), l'esthétique d'Hostinský reconnaît une importance fondamentale à l'innovation ; elle est par essence avant-gardiste et non classiciste. A la fin de son livre sur les sonorités musicales, Hostinský déduit de la relativité et de la contingence relative des formes musicales la nécessité pour l'artiste « de veiller à une expression choisie et élégante de ses idées artistiques, d'un côté en évitant, lorsque cela est opportun, des formes musicales

³⁶ „Zu verschiedenen Zeiten wechselte die Grenze zwischen Consonanz und Dissonanz, doch immer nur so, dass sie im Sinne unsrer obigen Reihe [Octave, Quinte, Quarte, gr. Sexte, gr. Terz, kl. Terz, kl. Sexte] vorrückte.“ *Die Lehre von den musikalischen Klängen, op. cit.*, p. 63.

³⁷ „(...) immerwährendes Suchen und Finden harmonischer und melodischer Beziehungen zwischen einzelnen Tönen und ganzen, gleichzeitigen oder nacheinanderfolgenden Gruppen“, *Ibid.*, p. 133.

³⁸ „Die Klänge eines Tonwerkes entwickeln sich aus einander, wie die Gedanken eines Gedichtes, wie Situationen eines Drama : sie gehorchen weder einer unabänderlichen Natur, mechanischen Nothwendigkeit, noch einer zügellosen Willkür, von denen erstere die Freiheit des Künstlers, letztere die Vernünftigkeit seines Werkes unmöglich machen würde, sondern es findet eine freie Auswahl innerhalb eines durch objectiv gegebene, zum Theil auch historisch conventionnelle ästhetische Verhältnisse begrenzten Kreises statt.“ *Ibid.*, p. 133-134.

³⁹ Ottokar Hostinsky, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*, Leipzig, 1877, p. 108.

déjà usées par un usage trop fréquent, de l'autre en s'efforçant d'en trouver qui sont encore toutes neuves ou qui du moins ne sont pas encore des lieux communs. »⁴⁰

Toute innovation artistique ne s'impose donc que si elle fait ses preuves : « Les opéras de Gluck et de ses successeurs vivent encore sur notre scène. Nous pouvons y observer très précisément combien chaque nouveau moyen d'expression est en même temps une nouvelle forme musicale qui subsiste ou disparaît selon qu'elle fait ses preuves ou non. »⁴¹ Cette idée, fonctionnaliste en dernier ressort, sera développée également par Roman Jakobson et Pëtr Bogatyrëv dans un texte célèbre sur « Le folklore, forme spécifique de création ». ⁴² Selon eux, dans le domaine folklorique tout particulièrement (et notamment dans tout ce qui relève de l'oralité), c'est la sanction par le groupe qui fait qu'une création s'établit, dure ou non. Pour Hostinský, ce groupe c'est la nation. C'est donc sur un arrière-plan nationaliste, et en conjonction avec ce dernier, qu'il essaie d'ouvrir la voie à une modernité esthétique. C'est ce qui, dès le départ, explique son engagement pour Smetana dans la polémique autour de l'opéra,⁴³ son goût pour Wagner et sa théorie de l'œuvre d'art totale, même si parmi les Wagnériens on peut sans doute le ranger parmi les moins idéologisés.⁴⁴ C'est aussi ce qui constitue le fondement de son engagement pour l'art populaire tchèque, sachant qu'il n'a pas suivi pour autant la création d'une certaine

⁴⁰ "(...) so muss auch der Musiker nach einem gewählten Ausdrucke seiner künstlerischen Gedanken trachten, indem er einerseits Tonformen, die durch allzuhäufigen Gebrauch bereits abgenützt sind, nach Thunlichkeit vermeidet, andererseits wieder sich solcher, die noch ganz neu oder wenigstens noch nicht Gemeinplätze sind, befleissigt." *Ibid.*, p. 134.

⁴¹ „Die Opern Gluck's und seiner Nachfolger leben noch auf unserer Bühne. An ihnen können wir genau beobachten, wie jedes neue Ausdrucksmittel zugleich eine neue musikalische Form ist, die besteht oder vergeht, je nach dem sie sich bewährt oder nicht.“, Ottokar Hostinsky, *Das Musikalisch-Schöne*, *op.cit.*, p. 109.

⁴² Pëtr Bogatyrëv et Roman Jakobson, “Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens”, in *Verzameling van Opstellen door oud-Ieeringen en Beviende Vakgenooten Donum natalicium Schrijnen 3. Mei 1929*, Nimègue-Utrecht, 1929, p. 900-913; traduction française par Jean-Claude Duport, in : Roman Jakobson, *Questions de poétique*, publié sous la direction de Tzvetan Todorov, Paris, 1973, p. 59-72.

⁴³ Concernant l'historique de cette polémique, voir Brian S. Locke, “Smetana, Hostinský, and the Aesthetics Debates of the Nineteenth Century”, in : *Opera and Ideology in Prague: Polemics and Practice at the National Theatre, 1900-1938*, Rochester, N.Y.: Boydell and Brewer, 2006, p. 14-35.

⁴⁴ Timothée Picard, *L'art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. "Æsthetica", 2006.

mythologie nationale et a résisté contre l'invention de racines médiévales dans la célèbre querelle des manuscrits des années 1880.⁴⁵

Il est intéressant de noter ici qu'en esthétique musicale, Hostinský a commencé sa carrière en défendant l'union des arts, comme nous l'avons vu, et qu'il associe sa critique d'une canonisation excessive de l'art grec à la question de la polychromie, qui vit s'opposer de manière virulente dans les années 1830 l'historien de l'art Franz Kugler et l'architecte et historien d'art Gottfried Semper, qui défendaient respectivement l'idée d'une absence de couleur de l'architecture et de la sculpture antiques et l'idée de leur polychromie (un autre cas d'« impureté » ou de « mélange » artistique).⁴⁶ Reprenant les termes de ce débat, Hostinský en fait une leçon d'anticlassicisme : « La question de la polychromie de l'art classique représente un exemple édifiant. Les esthéticiens s'opposaient de manière virulente à l'opinion que les anciens Grecs aient peint leurs bâtiments et leurs statues ; parmi les raisons des philologues et des historiens, le critère esthétique jouait un rôle très important. Attribuer au génie artistique hellénistique une telle 'barbarie' était considéré comme une insulte à son excellence. Le dogme esthétique selon lequel la couleur est l'ennemi principal de la beauté plastique ou architecturale était pourtant basé avant tout sur le caractère monochrome présumé de la sculpture et architecture classiques ! ». ⁴⁷ Il condamne ainsi une esthétique dogmatique qui tourne en rond et se mord la queue.

Plus largement, c'est tout le classicisme germanique que Hostinský critique : « Ici, nous touchons de nouveau à une des défaillances des opinions courantes sur l'art : seuls les Grecs et les Romains détiendraient le privilège d'être les modèles du goût artistique, un gouffre profond et large, que l'esthétique n'ose pas dépasser, s'ouvrant entre eux et les autres nations des temps anciens. Une expression caractéristique de ce préjugé est l'affirmation suivante de Goethe : 'Les antiquités chinoises, indiennes, égyptiennes ne sont toujours que des curiosités ; nous faisons bien en familiarisant le monde et nous-mêmes avec elles, mais en ce qui concerne l'éducation morale et esthétique, elles n'y contribuent

⁴⁵ Hostinský soutint la campagne entamée vers 1886 par Masaryk et la revue *Athenäum* contre les manuscrits prétendument « découverts » au début du XIX^e siècle à Dvůr Králové et à Zelená Hora et présentés comme des trésors du moyen âge tchèque. Voir Catherine Servant, *Critique et nation : la naissance de la critique dans les lettres tchèques (années 1860-1890)*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2000.

⁴⁶ Voir Gottfried Semper, *Bemerkungen über vielfarbige Architektur und Sculptur bei den Alten*, Altona, 1834; et Franz Kugler, *Ueber die Polychromie der Griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen*, Berlin, 1835.

⁴⁷ O. Hostinský, « Slovo o krasovědě », *op. cit.* note 18.

que peu.’ » Et Hostinský d’ajouter : « Combien les mots prononcés par Gottfried Semper dans son excellent ouvrage *Le Style (Der Stil, I, 219)*, qui mérite bien son deuxième titre, ‘Esthétiques pratiques’, sonnent différemment comparé à ce mépris hautain de tout ce qui n’est pas validé par la tradition, justement parce que Semper puise sans parti pris et autant que possible dans le riche matériau historique au profit de l’esthétique : ‘C’est ce qui explique que de nombreux admirateurs de la classicité, chez lesquels la sensibilité pour la grandeur et la variété du Beau n’est pas naturelle, mais qui sont entrés dans l’enthousiasme pour le beau par l’étude, ont glissé à cause de leur préjugé et de leur manque d’indépendance dans les jugements de goût, vers un mépris souverain de l’art prétendument barbare, ne prêtant pas attention à l’admiration avec laquelle les Grecs eux-mêmes, tels que Hérodote, Xénophon, Ctésias, Polybios, Diodor et Strabon, considéraient la grandeur et la grâce de ces productions barbares. (...)’ »⁴⁸

Notons que l’on retrouve cette défense et cette réhabilitation des arts « barbares » contre le classicisme dans le célèbre livre de l’historien d’art Alois Riegl sur l’industrie d’art de l’époque romaine tardive.⁴⁹ Cette réhabilitation s’associait également chez ce dernier à une réévaluation des modes perceptifs et des styles auxquels ils sont associés et à la défense d’un pluralisme culturel. Comme Riegl, Semper – et Hostinský avec lui - voit dans cette antinomie entre deux arts une sorte de dualisme à la fois construit et nécessaire à la dynamique historique : « Mais les nôtres ont la pensée plus grecque que les Grecs eux mêmes, ils surbarbarisent le caractère barbare et l’associent à une sorte de cannibalisme modifié, tandis que le barbare désigne tout simplement une opposition qui n’existait pas à l’origine entre le grec et le non-grec, mais qui est survenue seulement au moment où l’épanouissement de la culture des peuples antiques, préparé depuis longtemps, s’est produit sur le sol de la Grèce antique. »⁵⁰

Le fait que Hostinský mette en avant l’esthétique de Semper, par opposition aux préjugés de Goethe, comme une esthétique pratique est très significatif : cela peut vouloir dire qu’elle part de la *praxis* pour comprendre l’émergence des styles, mais aussi qu’elle a une

⁴⁸ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, Erster Band : Textile Kunst*, Francfort / Main, 1860, p. 219 ; cité in : O. Hostinský, « Slovo o krasovědě », *ibid.*

⁴⁹ Alois Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künsten bei den Mittelmeervölkern*, Vienne, 1901.

⁵⁰ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, op. cit.*; cité in : O. Hostinský, « Slovo o krasovědě », *op. cit.*

dimension éthique, morale, éducative, non seulement en ce qu'elle a vocation à développer une véritable pédagogie artistique et à se relier à la pratique des artistes mieux que les esthétiques normatives, mais encore qu'elle trace les voies d'une éducation esthétique du peuple à travers les arts décoratifs, comme nous l'avons vu plus haut. Rompant avec la séparation entre Beaux Arts et Arts appliqués, art des élites et art du peuple, elle est par essence une esthétique nationale au service d'un art qui, descendu de son piédestal, va s'exprimer dans toutes les couches de la population et dans tous les domaines de la vie quotidienne, faisant de cette dernière une « œuvre d'art totale ».⁵¹ La théorie de l'œuvre d'art totale wagnérienne et la théorie des arts décoratifs de Semper se rejoignent ici chez Hostinský, malgré leurs options philosophiques, esthétiques et politiques différentes, dans une certaine totalisation de l'art.

Même s'il n'est pas question nommément des Tchèques dans cette opposition entre Grecs et Barbares, contestée au nom d'un pluralisme artistique et culturel et associée de manière intime chez Hostinský à la question de l'intermédialité (que ce soit dans le cas de la polychromie ou de l'union des arts telle que pratiquée par l'opéra), on devine aisément qu'il pense aussi à eux et à leur rapport tendu à la culture autrichienne et plus largement germanique.

Conclusion

Kurt Blaukopf a mis en relation la tradition empiriste des études musicales d'Autriche et de Bohême avec la pensée d'Ernst Mach. Le fonctionnalisme de ce dernier influença aussi considérablement Hostinský, notamment dans la mesure où il plaidait pour une interdisciplinarité très large, et voyait par exemple dans l'application par Herbart de méthodes propres aux sciences exactes et aux mathématiques à la psychologie, un

⁵¹ Il peut être utile de rappeler ici que Semper et Wagner se rencontrèrent sur les barricades à Dresde en 1849 et que malgré des options politiquement et esthétiquement divergentes, ils partagent une certaine notion de la totalisation de l'art. Voir notamment Hermann Sturm, *Alltag & Kult. Gottfried Semper, Richard Wagner, Friedrich Theodor Vischer, Gottfried Keller*, Bâle : Birkhäuser, 2003.

exemple de cette dernière.⁵² Mais Herbart importe sans doute pour Hostinský autant en raison de cette ouverture possible sur le fonctionnalisme que des résistances qu'il opposait à une fonctionnalisation radicale. Et si Hostinský est un cas particulièrement intéressant à la fois de l'herbartisme et de l'esthétique musicale, c'est que, tout en ayant poussé très loin la lecture fonctionnaliste de Herbart, avec les conséquences historicistes, sociologiques et relativistes que nous avons vues, il cherche aussi dans l'esthétique de ce dernier les possibilités d'une théorie de la forme qui soit en même temps une théorie de la valeur. La seule perspective qui puisse englober les deux, et qui ne soit ni trop abstraite, ni pas assez, c'est le concret. Comme nous l'avons vu, ce dernier, qui n'est pas le réel, peut être vecteur d'idéalité, tout comme chez Semper les formes des arts décoratifs, nées de la vie pratique et donc fonctionnelles, n'en sont pas moins porteuses d'une force esthétique, capable d'éduquer le peuple. Le « concret » Hostinský est inspiré en partie de cette théorie des arts décoratifs qui pouvait être lue aussi, dans le cadre des nationalismes européens de la deuxième moitié du XIX^e européen, comme une émancipation artistique du « peuple ». Cette insistance sur le concret trouve de ce point de vue un prolongement dans le goût des avant-gardes russes des années 1920 pour la chose (*das Ding*),⁵³ dans un contexte révolutionnaire bien différent des enthousiasmes de la jeune nation tchèque et de ses efforts pour s'affirmer sur la scène européenne, mais où les liens avec le formalisme (russe) et les questions d'intermédialité joueront en tout cas encore un rôle. On y voit l'innovation hypostasiée en révolution et, par un étrange renversement, l'esthétique qui part de l'objet et non du sujet, aboutir à une subjectivité des objets, qui va bien au-delà du fonctionnalisme et du réalisme d'Hostinský, et où l'abstrait poussé à son terme peut rejoindre la magie.

⁵² Kurt Blaukopf, *Pioniere empiristischer Musikforschung. Österreich und Böhmen als Wiege der modernen Kunstsoziologie*, op.cit., p. 112.

⁵³ Voir Anke Hennig (éd.), *Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde*, Hambourg : Fundus, 2010.